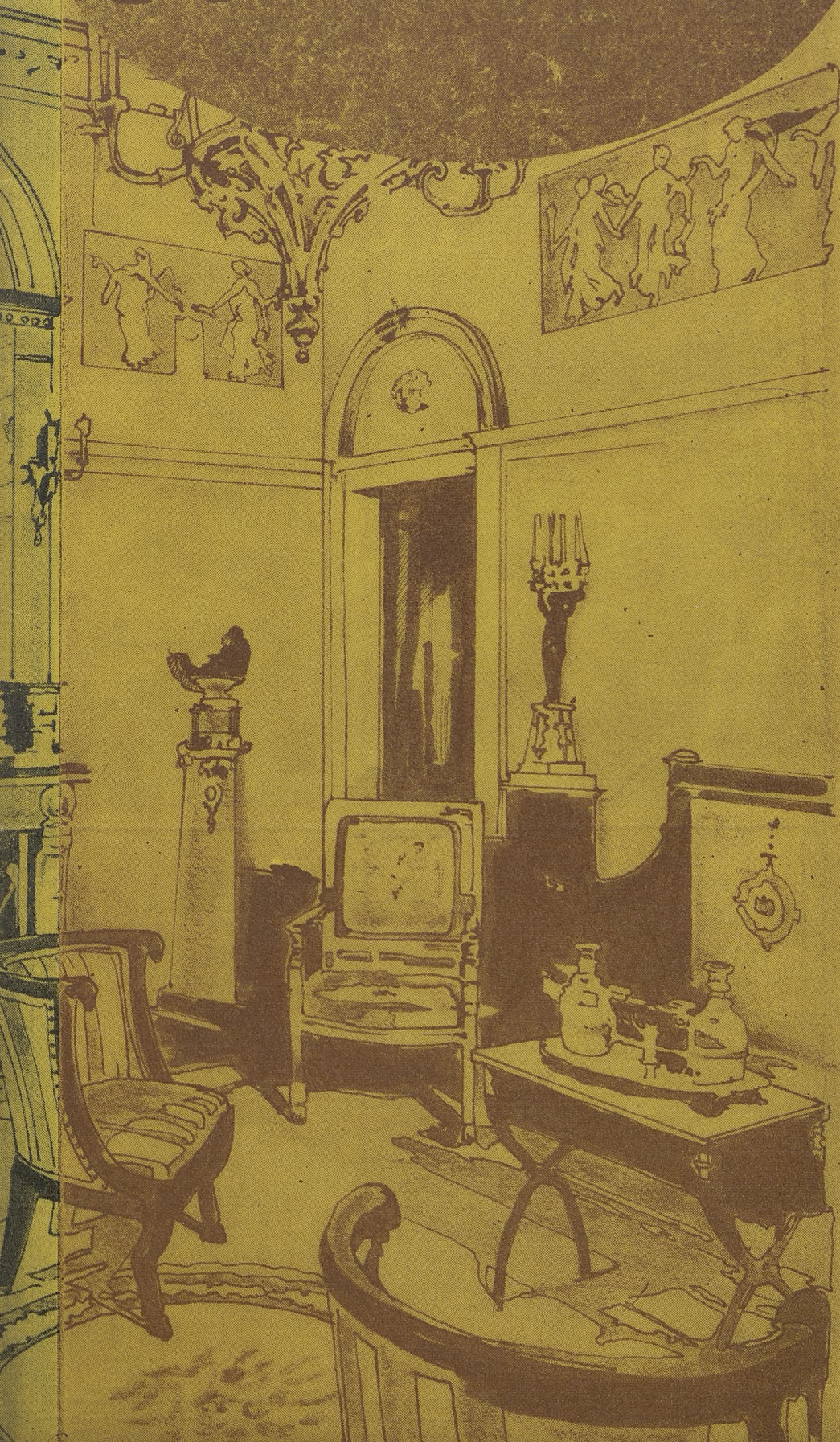


1973

TRAVIATA



Miejski TEATR MUZYCZNY

SCENA OPEROWA

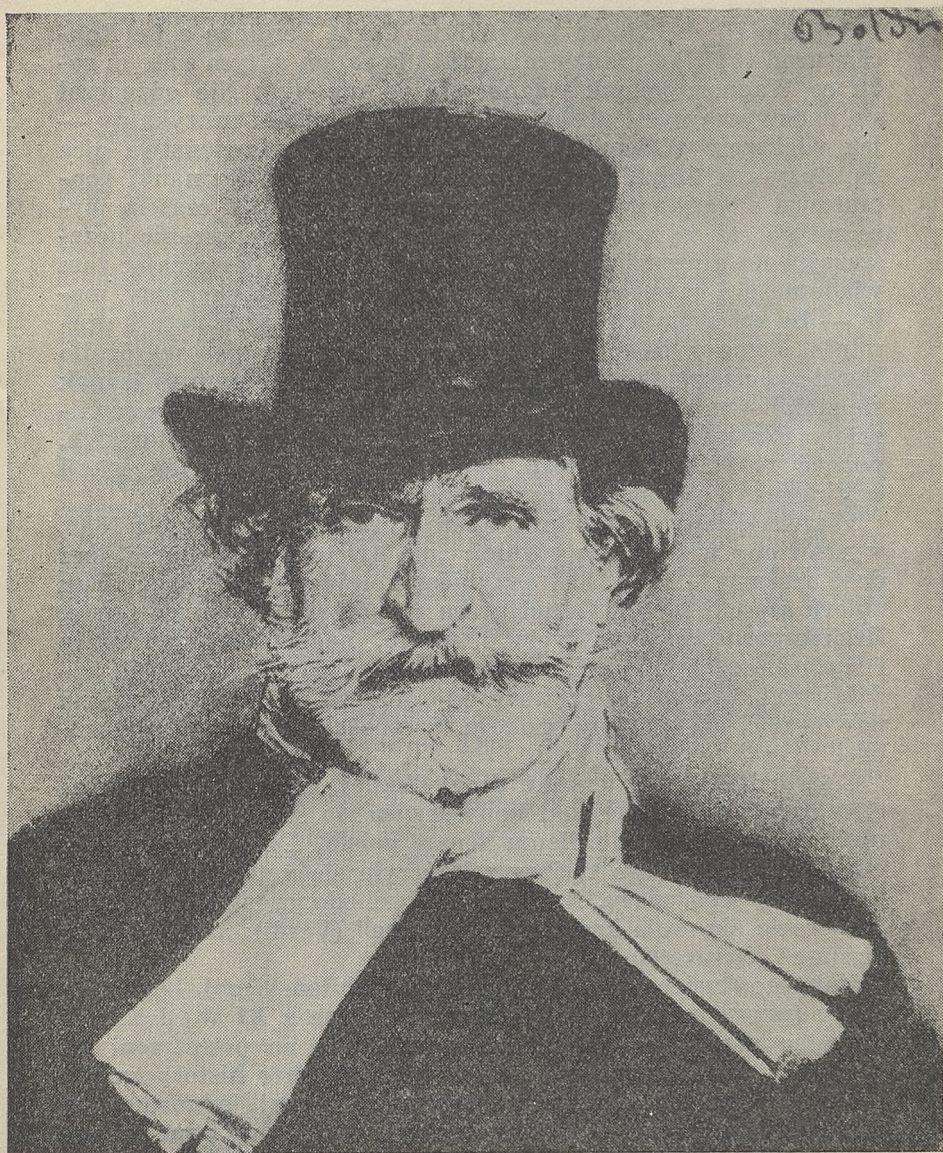


Dyrektor i kierownik artystyczny
SCENY OPEROWEJ

ARKADIUSZ BASZTOŃ

zastępca dyrektora

ALEKSANDER SZYMANEK



VERDI I JEGO „TRAVIATA”

Był jednym z nielicznych długowiecznych. Żył 88 lat. Swoje największe arcydzieła napisał w późnej starości. Przywykły do triumfów — doświadczył także goryczy porażek. Jego Aida uświetniała uroczystość otwarcia Kanału Sueskiego, melodie z jego oper zagrzewały lud włoski do walki o niepodległość. Był szczerym demokratą, społecznikiem, gorącym patriotą. Do historii muzyki wszedł jako najwybitniejszy reprezentant opery romańskiej.

„Życie Verdiego — jak wyraził się Arrigo Boito — jest przez to osobliwe, że nie ma w nim nic osobliwego, nic, co by nadawało się do opowiedzenia”. „Jestem tylko — pisał maestro z właściwą sobie skromnością — z gruba ciosanym chłopem. Rodząc się biedny w ubogiej wiosce, nie miałem środków na otrzymanie należytego wykształcenia. Postawili przede mną godny pożałowania szpinet i po pewnym czasie zacząłem pisać nuty — i nic innego oprócz nut! Ot i wszystko. Najgorsze, że teraz, licząc osiemdziesiąt dwa lata, coraz bardziej zaczynam wątpić w wartość tego mnóstwa nut!”

Syn Luigii z Uttinich i szynkarza Carlo Verdiego z Le Roncole urodził się 10 października 1813 (a zatem w tym samym roku co Wagner: jednak wagnerystą — nie był). Nie odznaczał się nadzwyczajnymi uzdolnieniami; był poprostu muzykalny — jak większość Włochów. I nie miał też błogosławieństwa ojca na muzyczną drogę. W ciągu trzech pierwszych lat nauki kontaktował się wyłącznie z miejscowym organistą. Z czasem wyręczał go też w zawodowych czynnościach, jednocześnie uczęszczając do gimnazjum w pobliskim Busseto i poszerzając tam wiadomości z zakresu muzyki. Busseto, niedaleko Cremony, małe — bo zaledwie dwutysięczne, ale ambitne, rozwinięte kulturalnie, 5 marca 1836 jako pierwsze z miast włoskich wyróżniło Verdiego, nadając mu tytuł maestro di musica. Zanim to jednak się stało — miał on skomponować uwerturę do Cyrulika sewilskiego Rossiniego, podjąć serię dalszych prób kompozytorskich, poznać repertuar La Scali, wziąć szereg prywatnych lekcji u Vincenzo Lavigna — ucznia Paisiella.

Pierwszą pełnospektaklową operą Verdiego był Oberto z 1836, wystawiony w trzy lata później: „nie był to wielki sukces, lecz dość znaczny”. Rok 1838 przyniósł kolejne wydarzenie: druk zbioru sześciu pieśni. Odtąd praca rozpoczęła się już na dobre. Bezkompromisowy w życiu i sztuce, nadzwyczaj pracowity i wymagający, wspominał kompozytor w jednym ze swych późniejszych listów: „Począwszy od Nabucca nie miałem, można powiedzieć, ani godziny spokoju. Szesnaście lat katorżnych robót!”

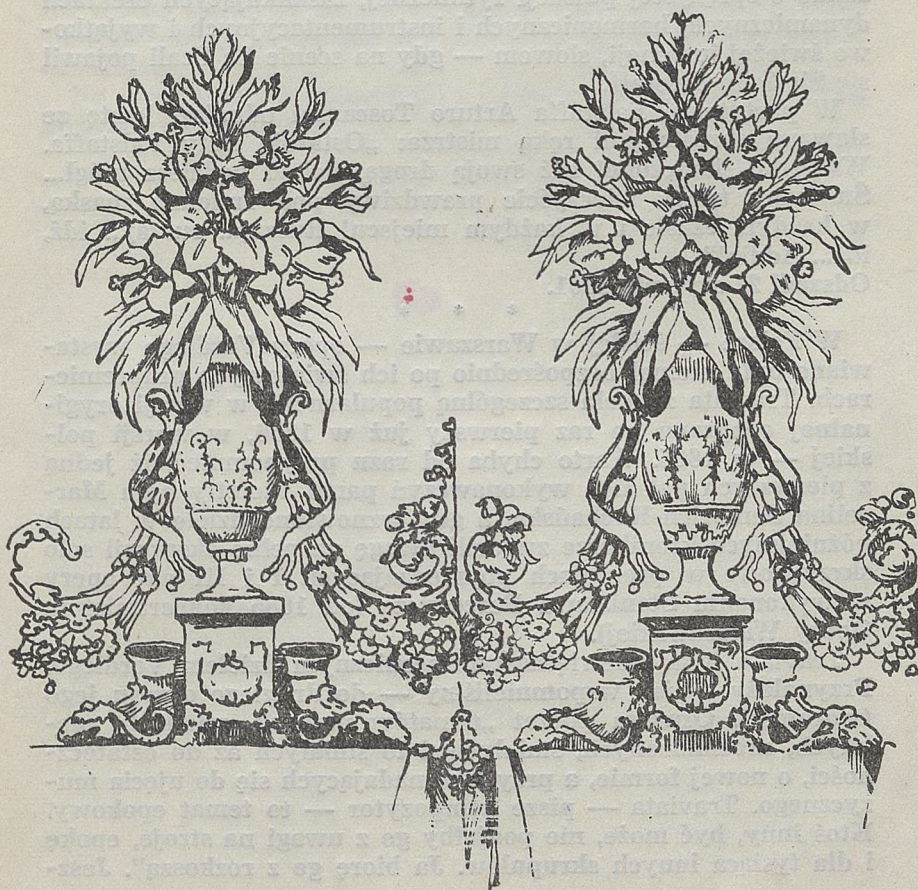
Oberto stanął na początku drogi długiej, przeszło pięćdziesięcioletniej, ewolucyjnej: od konwenansu do szczytowych osiągnięć. Nie wyszedł Verdiemu temat polski, Dzień królowania, triumfem 29-letniego twórcy zakończyła się natomiast premiera trzeciej jego opery, Nabucco (Nabuchodonozor): „Z tą operą rozpoczęła się moja kariera artystyczna” (Verdi); „A jednak to geniusz” (Donizetti).

Nabucco (twórca wielkiego państwa babilońskiego), Lombardczycy (przypominający wydarzenia wojenne z XI w.) i Ernani (bohater-mściciel) — opery skomponowane na przestrzeni lat 1842—44, dwie pierwsze w stylu wielkich oper historycznych, trzecia mająca za przedmiot obserwacji raczej jednostkę, jej przeżycia i uczucia — tworzą tryptyk wymowny poprzez postacie bohaterów, symbolizujących walkę narodu o wolność. Pełne patosu i porywu chóry z tychże oper rozbrzmiewały nutą hymnów narodowych. Zwłaszcza pieśń Va, pensiero — Unoś się, myśli z Nabucco (a pamiętajmy, że były to czasy okupacji i politycznego rozdarcia państwa włoskiego) wywoływała za każdym razem spontaniczny oddźwięk. Nazwisko Verdiego stało się w krótkim czasie synonimem „sprawy narodowej”. Nazywano go „Maestro della Rivoluzione Italia”, interpretowano je jako skrót patriotycznego zawołania „Vittorio Emanuele Re di Italia”. Jak pisał Sierow, Verdi był „głosem Italii, lecz nie tej leniwie drzemiącej i wesołej Rossiniego i Donizettiego, nie sentymentalno-elegijnej Belliniego, lecz Italii przebudzonej w swej świadomości, wzburzonej politycznymi buntami — śmiałej i gorącej”. Polityczne znaczenie twórczości Verdiego, zapoczątkowane już wczesnymi dziełami — to nie, względnie nie tylko, sprawa aluzyjności ich tematów, ale przede wszystkim humanizm i komunikatywność, szczerłość i prostota samej muzyki.

W roku 1840 Verdi trzykrotnie pochylał się nad mogiłami bliskich sobie osób: żony Margherity i dwojga dzieci. Odtąd towarzyszką jego życia stała się śpiewaczka Giuseppina Strepponi; ich ślub odbył się jednak dopiero 29 sierpnia 1859. Odtąd też maestro Verdi nie musiał zabiegać ani o wydawanie drukiem, ani też o względy dla swych dzieł ze strony dyrektorów scen operowych. Odpowiadał jedynie na propozycje: dla Rzymu pisząc Dwóch Foscari (1844), dla Mediolanu — Joannę d'Arc (1845), dla Neapolu — Alzirę (1845), dla Wenecji — Attylę (1846), dla Florencji — Makbeta (1847) i powtórnie dla Rzymu — Bitwę pod Legnano (1849). W Attyli i Bitwie znów dały

znać o sobie akcenty patriotyczne. Słowa Ezia: „Weź cały świat, lecz pozostaw dla mnie Italię” i dźwięki hymnu Viva Italia znalazły wśród Włochów równie pojętnych słuchaczy, jak aria Miecznika czy pieśń Stefana ze Straszego dworu na gruncie polskim.

W 1848 Verdi nabywa posiadłość wiejską Sant' Agata. Będzie tu powracał, czy to z Mediolanu, czy z Genui, czy też z licznych podróży zagranicznych. Był domatorem: wyjeżdżał jedynie dla przygotowania nowych premier. Tu powstała znakomita część jego utworów. Teraz, wraz ze śmiercią Donizettiego — jak formułuje to H. Swolkień — „został głównym piastunem włoskiej tradycji operowej”. Po okresie „oper masowych” (głównie) w twórczości prekursora weryzmu, autora Rigoletta (1851), Trubadura (1853), Traviaty (1853), doszły do głosu tematy, bazujące na dramatycznych przeżyciach osób, konfliktach głęboko ludzkich, zdolne — bez względu na epokę — poruszyć wyobraźnię widza. To właśnie wspomniane dzieła ugruntowały ostatecznie sławę kompozytora. Umiejętność oddania nastrojów, kreślenie portretów bohaterów z dużą siłą wyrazu, przykłady zmysłu teatralnego, mistrzostwo techniki, ogromna siła inwencji — oto niezaprzeczone ich walory. Następują dalsze dzieła: Nieszpory sycylijskie (1855), Simone Boccanegra (1857), Bal maskowy (1859) — poważne kroki na drodze reformy melodramatu, organicznego zespolenia libretta i muzyki (Bal). Z kolei Verdi realizuje trzy wielkie zamówienia: petersburskie — Moc przeznaczenia (1862), paryskie — Don Carlos (1867) i kairskie — Aida (1871). Don Carlos jawi nam się jako dzieło przełomu, zasobne w nowe elementy. Recytatywy wyzwolone są z szablonowych nawyków, arie i sceny zespołowe zyskują pogłębienie, konflikt psychologiczny i wątek rewolucyjno-wolnościowy dynamizują inwencję kompozytora, wyznaczają nowy etap rozwoju jego dramaturgii.



Dramaturgia Verdiego. Don Carlos jest czwartą operą twórcy osnutą na wątkach dramatów Schillera (kompozytor cenił w poecie szczerego demokrate). Trzykrotnie mierzył się z Szekspirem, sięgał po tematy nakreślone przez Woltera, Hugo, Byrona... Zawsze była to wielka literatura. „Verdi — pisała Giuseppina — nie jest człowiekiem zdolnym komponować muzykę do byle czego”. Miał poważne ambicje; zdecydowanie wkraczał w poczynania librecistów; sam był sobie krytykiem i niechętnie ustępował wobec żądań zmian będących koncesją na rzecz publiczności, a tym bardziej, gdy chodziło o złagodzenie ostrości tematu, którego był ideowym rzecznikiem. Prowadził długie i wyczerpujące próby; był znawcą praw kierujących sceną. Niezależnie od doraźnych poprawek — brał na warsztat całe partytury, dla przykładu: opracowując nową wersję Simona Boccanegry, trzy razy przerabiając Don Carlosa, kilkakrotnie Moc przeznaczenia, ze Stiffelia tworząc Arolda — jako bezmała zupełnie nowe dzieło. „Wieśniak z Le Roncole” wykuwał kształt swego teatru z prawdziwie chłopskim uporem. Powiedzmy łagodniej — z genialną konsekwencją.

Konsekwencja towarzyszyła całemu jego życiu i postępowaniu. Pielęgnował swe demokratyczne przekonania, od 1865 jako poseł, od 1874 jako senator. Prowadził akcje społeczne. Broił się przed zaszczytami i odznaczeniami.

Oto premiery ostatnich dzieł Verdiego — pasmo niekończących się sukcesów. Najpierw, 24 grudnia 1871 w Kairze, a następnie 8 lutego 1872 w Mediolanie, triumfuje Aida — opera o przebogatej inwencji, barwnej palecie orkiestrowej, dużej zwartości stylu. Po Aidzie — Requiem (1874), które również jest operą, tyle że „w świętej szacie”, dostojne, pełne prostoty, szlachetnej inspiracji, żarliwe. W 74 roku życia kończy Verdi Otella. Nie zawiódł wielbicieli swego talentu, ci zaś nie poskapili mu entuzjazmu, mimo iż opera nie należy do łatwych — jest wręcz trudna, psychologiczna, bliska konwencji dramatu muzycznego, wyrafinowana brzmieniowo, skierowana w przyszłość. I jeszcze raz miały posypać się rześiste oklaski, 9 lutego 1893, gdy po raz pierwszy rozbrzmiewało zadziwiająco radosne scherzando o sprężystej pulsacji rytmicznej, zaskakujących efektach dynamicznych, harmonicznym i instrumentacyjnym i wyjątkowo świeżej inwencji, słowem — gdy na scenie La Scali pojawił się Sir John Falstaff.

W partyturze Falstaffa Arturo Toscanini odnalazł kartę ze słowami skreślonymi ręką mistrza: „Ostatnie nuty Falstaffa. Wszystko skończone! Idź swoją drogą, dokąd będziesz mógł... Śmieszny typie, wiecześnie prawdziwy pod zmienną maską, w każdym czasie i w każdym miejscu! Ruszaj... ruszaj... idź, idź... Addio!”

Odszedł 27 stycznia 1901.

* * *

W Polsce — ściślej w Warszawie — opery Verdiego wystawiane były niemal bezpośrednio po ich światowych prapremierych. Traviata zyskała szczególną popularność, w wersji oryginalnej odegrana po raz pierwszy już w 1856, w wersji polskiej — w 1865. Warto chyba od razu przypomnieć, iż jedną z pierwszych polskich wykonawczyń partii Violetty była Marcelina Sembrich-Kochańska, a gdy wznowiono dzieło w latach późniejszych kronikarze zwrócili uwagę na pełne ekspresji solo skrzypcowe w preludiach poprzedzających I i III akt opery w wykonaniu Stanisława Barcewicza (od 1885 koncertmistrza Opery Warszawskiej).

Traviata była dziewiętnastym scenicznym dziełem Verdiego. Przynależy — jak wspomnieliśmy — do drugiego okresu jego twórczości. Otwiera poczet „tematów nowych, wielkich, pięknych, urozmaiconych, śmiałych, i to śmiałych aż do ostateczności, o nowej formie, a przy tym nadających się do ujęcia muzycznego. Traviata — pisze kompozytor — to temat epokowy. Ktoś inny, być może, nie podjąłby go z uwagi na stroje, epokę i dla tysiąca innych skrupułów. Ja biorę go z rozkoszą”. Jesz-

cze przy innej okazji Verdi wyrazi się o Traviacie jako o temacie „prostym i pełnym uczucia”.

Damę Kameliową Dumasa-syna widział Verdi w Paryżu w 1852. Z miejsca też zatrudnił swego „etatowego” librecistę, Francesco Maria Piave, do pracy nad scenariuszem opery, wysnutej z tego właśnie wątku. Nowa opera powstała w ciągu kilku tygodni. Verdi pisał ją sercem i był pewny wartości stworzonej przez siebie muzyki. Niestety, premiera 6 marca 1853 w weneckim Teatro La Fenice nie przyniosła mu sukcesu. Pisał do przyjaciela: „Drogi Emanuelu! Traviata wczoraj wieczorem — fiasko! Moja wina, czy śpiewaków? Czas to osądzi”. A czas pracował na korzyść dzieła. Już po roku okazało się, że ta sama Traviata zyskała „poklask graniczący z szaleństwem, które miało w sobie coś satanicznego”. Czy rzeczywiście była to „ta sama” Traviata? Zmieniła teatr, przywdziała inne suknie; rozbrzmiewała jednak tymi samymi melodiami: „Traviata, którą się wykonuje obecnie w San Benedetto — oświadczył Verdi — nie różni się niczym, najzupełniej niczym od wykonanej w ubiegłym roku, z wyjątkiem kilku transpozycji i małych retuszy, które poczyniłem”.

Wypada zapytać o przyczynę niezrozumiałej, totalnej katastrofy towarzyszącej prapremierze. W odpowiedzi wymienimy przyczyn kilka: tytuł, temat, epoka, stroje, kameralny charakter, wykonawcy. Tytuł La Traviata — kobieta upadła — gorczył publiczność. Temat był zbyt współczesny: tak wykonawcom, jak tym bardziej widzom zabrakło postaci przybranych w teatralny kostium i osłoniętych maską. Klasa mieszczańska postawiona została wręcz w stan oskarżenia: kurtyzana Violetta była jedyną bohaterką o wysokiej etyce, jedyną zdolną do poświęcenia. Zawiedli śpiewacy — korpulentna sopranistka, anemiczny tenor, niedysponowany baryton. Wreszcie, nie zgodzono się z formą opery. Bo Traviata jest w rzeczywistości operą kameralną, bez wielkiej uwertury, z przewagą arii i duetów (znakomite bel canto) nad scenami zespołowymi; koncentruje się na przeżyciach osób działających, stanowi dramat psychologiczny. Wyprzedza operę liryczną, zapowiada weryzm. Weryzm względnie realizm Traviaty nie ma jeszcze cech manierycznych; nie ucieka się do okrucieństwa: poprzestaje na sferze lirycznej. Dlatego też styl opery jest wyjątkowo jednolity. A jej piękno — urzekające.

Na scenę Opery Krakowskiej w okresie powojennym Traviata powraca po raz trzeci.

JACEK BERWALDT

STRESZCZENIE LIBRETTA

Akcja rozgrywa się w Paryżu i w okolicy ok. roku 1850 (wg II wersji, dziś na ogół nie respektowanej, na początku wieku XVIII).

Akt I

Salon Violetty Valéry. Kurtyzana przyjmuje gości, wśród których rozpoznajemy Flore — jej przyjaciółkę, barona Douphal, doktora Grenvil. Młody Alfred Germont intonuje toast na cześć miłości. Jest oczarowany panią domu. Pragnie otoczyć ją troskliwą opieką i odmienić tryb jej życia. Violetta nie może uwierzyć, że mogłaby kochać i być kochaną. Marzy o prawdziwym uczuciu. Postanawia zerwać z przeszłością, z życiem wesołym, ale pustym i poświęcić się jedynie szczęściu Alfreda.



Akt II

Odsłona 1. Alfred i Violetta porzucili Paryż i żyją z dala od świata, opanowani namiętną miłością. Alfred nie domyśla się, iż Violetkę prześladują trudności finansowe. Dowiedziawszy się o nich, spieszy do Paryża. Niespodziewanie zjawia się Georges Germont — ojciec Alfreda. Jego powitanie z Violetką jest ozięble. Gdy jednak orientuje się, iż ma do czynienia z osobą szlachetną — zmienia ton i prosi ją o usunięcie się z życia syna: taki jest bowiem warunek dojścia do skutku planowanego małżeństwa siostry Alfreda. Z największym trudem Violetta godzi się na tę cierniową ofiarę. W liście oznajmia Alfredowi o swym powrocie do Paryża. Niecierpliwy i zazdrosny kochanek podąża za nią: stary Germont nie jest w stanie go zatrzymać.

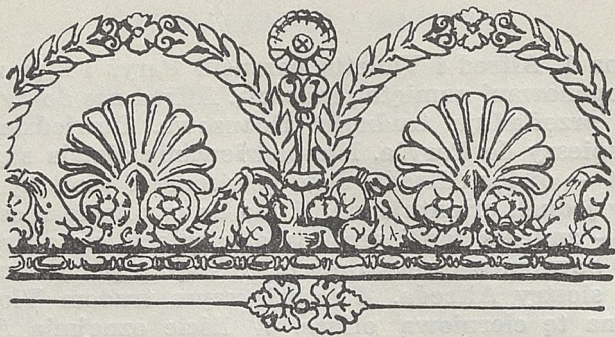
Odsłona 2. U Flory Bervoix odbywa się bal karnawałowy. Wśród przybyłych widzimy Violetkę u boku barona Douphal. Zjawia się także Alfred. Między kochankami dochodzi do ostrej wymiany zdań: Alfred nie zna faktycznych powodów zerwania. Jest rozdrażniony — wyzywa barona na pojedynek, Violetkę, gdy ta stara się przeszkodzić starciu, obrzuca obelgami. Wygranymi pieniędzmi „płaci” jej za miłość. Violetta mdleje, Germont wyprowadza Alfreda, zmieszanie i konsternacja towarzyszą zebranym gościom.

Akt III

Poważne przejścia zachwiały zdrowie Violetty. Doktor Grenvil pociesza chorą, ale przed Anniną (jej służącą) nie ukrywa tragizmu sytuacji. Alfred, ponieważświe poznałszy prawdę, zdołał wyjednać u ojca zezwolenie na ślub z ukochaną. Oto jawi się u jej łóża. Snują plany szczęśliwej przyszłości. Jest już jednak za późno.

J. B.





„Kiedy kończy się szczęście fizyczne,
miłość rozpoczyna nowe życie w umy-
śle artysty”.

André Maurois

Dziewiętnastowieczny Paryż pełen wielkich wstrząsów społecznych, wielkich indywidualności twórczych: Balzac, Wiktor Hugo, Aleksander Dumas ojciec, Lamartine, George Sand, Alfred de Musset, Flaubert, Delacroix, Stendhal, Chopin, Teofil Gautier, Franciszek Liszt — oto najwięksi spośród wielkich. I jakkolwiek los nie wszystkich ich zetknął z sobą bezpośrednio, tworzyli oni wspólną konstelację gwiazd pierwszej jasności, na tle których twórczość Aleksandra Dumasa syna (1824—1895) nie od razu mogła zostać zauważona. Nie wszystko zresztą, co ten dwudziestoparoletni młodzieniec pisał zasługiwało na uwagę: wiersze w tomiku Grzech młodości były po prostu złe, a opowiadania Przygody czterech niewiast i jednej papugi oraz romans historyczny Tristan Rudy nie wykraczały poza przeciętność, podobnie jak i dziwaczna powieść pt. Regent Mustal. Dopiero powieść Dama Kameliowa (1847) uczyniła młodego Dumasa pisarzem. Dlaczego właśnie „Dama”?

Od początku stulecia ludzie pióra przetwarzali namiętnie swoje związki sercowe w powieści i poematy: George Sand, Musset, a nawet Balzac nadawali swym miłościom kształt literatury. Stereotyp ten nie ominął również dwudziestotrzyletniego wówczas Dumasa syna zwłaszcza, że czasy były po temu sprzyjające, a przykład ojca prowadzącego się raczej swawolnie, aż nazbyt bezpośredni:

„....Kiedy ma się zaszczyt nosić nazwisko Dumas — pouczał syna autor Antoniego i Trzech Muszkieterów — trzeba żyć szeroko; obiady jada się w „Café de Paris” i nie odmawia się sobie żadnej przyjemności”. Toteż Aleksander II dość wcześnie uległ urokom łatwych przyjemności. „Prowadziłem to życie — napisze później — z braku odporności, z naśladownictwa, z lenistwa niż ze szczerej własnej chęci... Mając lat osiemnaście zostałem wrzucony, jak do rozpędzonego pociągu, w to co nazywałbym pogaństwem nowoczesnego życia.” Przyszły moralista zastrzegał się wszakże: „Nie gustowałem w tych łatwych przyjemnościach. Nie tyle brałem udział w tym zgiełkliwym życiu, ile obserwowałem je”. Z całą pewnością jednak nie była to tylko obserwacja bierna. Kafejki, a także teatry „Palais-Royal” i „Variétés” wypełniały kobiety ładne i łatwe. Wśród tuzinkowych gryzetek można tam było spotkać prawdziwe piękności o manierach swobodnych i wykwinnych. One to stanowiły arystokrację półświatka. Utrzymywane przez bogatych protektorów, nierzadko utytułowanych heraldycznie, lecz z reguły nie najmłodszych, marzyły przecież o miłości wielkiej

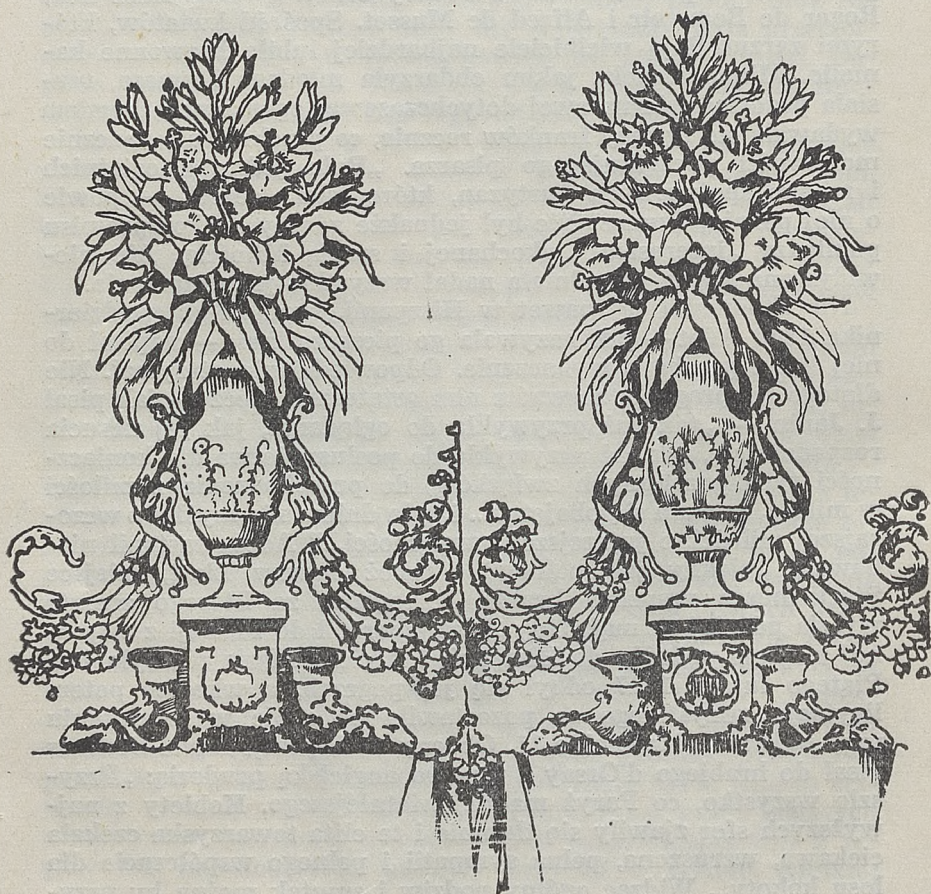
i czystej: romantyzm również na nich odcisnął swe piętno. Wiktor Hugo zrehabilitował i uwznioślił Marion Delorme i Julię Drouget, a George Sand stworzyła całą galerię kobiet nierozumianych, marzących o „wiecznych uniesieniach”. Tak „przygotowana” opinia społeczna z upodobaniem roztkliwiała się nad losem kurtyzan pracowicie wynajdując powody usprawiedliwiające ich los i profesję. Przyjął się nawet stosowny schemat: uwiedzenie i porzucenie albo skrajna nędza. W te sentymentalne teorie najchętniej wierzyły same kurtyzany. Ale nie tylko one. Kiedy bowiem któregoś wrześnieowego wieczoru 1844 roku Dumas junior znalazł się wraz ze swym przyjacielem Eugeniuszem Dejázet w „Varietes” — obydwaj polowali nie tylko na wdzięki ponętnych ramion. Lornetując fotele i łóżka szukali również, a może przede wszystkim kobiecych oczu będących odbiciem „melancholijnych i czułych myśli”. I tego właśnie wieczoru przypadek wyszedł na przeciw literackiej regule: Aleksander Dumas syn poznał Alfonsynę Plessis, znaną w Paryżu jako Maria Duplessis — pierwowzór „Damy Kameliowej”. „Była wysoka, bardzo szczupła, czarnowłosa, o cerze białej i różowej” — napisał o niej w przedmowie do powieści. „Miała małą głowę, oczy podługne, jak z emalii, japońskie, ale żywe i dumne, wargi czerwone jak wiśnie, zęby najpiękniejsze w świecie; była jak figurka z saskiej porcelany”. Ale jeszcze bardziej urzekł go wyraz oczu Marii: niewinny i dziewiczy, a także jej byroniczna bladeść. Równieśnica Dumasa miała już wówczas za sobą spore doświadczenie i liczne grono protektorów tej klasy co książę de Guiche, Ferdynand de Montguyon, Henryk de Contades, Edward Delessert. Dzięki nim posiadała wykwintne maniery i sporą kulturę literacką. W bibliotece gromadziła dzieła Rabelais’ego, Cervantesa, Moliera, Walter-Scotta, Dumasa ojca, Hugo, Lamartine’a i Musseta. Lubiła poezję i muzykę. W urodzie i elegancji rywalizowała tylko z Alicją Ozy, Lolą Montes i Atalą Beauchêne. W apartamencie Marii przy bulwarze Madeleine 11 urządzonym przez jej ówczesnego protektora, byłego ambasadora rosyjskiego hrabiego Stackelberga bywali — poza „lwami” z Jockey Clubu — Eugeniusz Sue, Roger de Beauvoir i Alfred de Musset. Spośród kwiatów, którymi zarzucali ją wielbiciele najbardziej lubiła bezwonne kamelie. Mimo uczucia, jakim obdarzyła młodego Dumasa, musiała pozostać wierna swej dotychczasowej egzystencji, bowiem wydawała sto tysięcy franków rocznie, co przekraczało znacznie możliwości początkującego pisarza. „Była jedną z ostatnich i rzadko spotykanych kurtyzan, które miały serce” — powie o niej później Dumas. Nie był jednakże zdolny do kompromisu pomiędzy „interesami” ukochanej i swoją Miłością. Ale niewidywana Maria wypełniała nadal wszystkie jego marzenia.

Nie zapomniał jej nawet w Hiszpanii, skąd 18-go października 1846 Adet — jak nazywała go pieścizotliwie — napisał do niej list z prośbą o wybaczenie. Odpowiedzi nie otrzymał. Nie dlatego by pragnęła zerwać z nim ostatecznie, lecz — jak pisał J. Janin — „tak już przywykła do oglądania, jak jej uczucia rozpadają się, tak już przywykła do posłuszeństwa dla konieczności tych przelotnych związków, do przechodzenia z miłości w miłość, że stała się obojętna... i żyła dniem nie myśląc o wczorajszej miłości, o jutrzejszej namiętności...” Adeta zastąpił niebawem „piękny jak półbóg” i także sławny Liszt, miejsce Stackelberga wypełnił hrabia Perregaux, za którego zresztą wyszła później za mąż. Gdy Adet powrócił do Francji z wspólną z ojcem podróżą do Hiszpanii i Algieru Maria nie żyła już. Piątego lutego 1847 odbył się jej pogrzeb, a wkrótce potem licytacja wszystkiego co pozostawiła po sobie w mieszkaniu przy bulwarze Madeleine 11. Obecny na licytacji Karol Dickens pisał do hrabiego d’Orsay z typowo angielskiej pruderią: „Przyszło wszystko, co Paryż ma najświetniejszego. Kobiety z najwyższych sfer zjawily się tłumnie i ta elita towarzyska czekała ciekawa, wzruszona, pełna sympatii i pełnego współczucia dla losu kokoty... Widząc ogólny podziw i smutek można by przy-

puścić, że chodzi tu o bohatera albo o jakąś nową Joannę d'Arc. Entuzjazm przeszedł wszelkie granice, kiedy Eugeniusz Sue kupił książeczkę do nabożeństwa kurtyzany...". Dumas zdołał odkupić od kogoś „na pamiątkę” złoty łańcuszek Marii. Jej życie i przedwczesna śmierć spełniły rolę przełomu w filozoficzno-etycznym rozwoju pisarza. Przykład Marii dowodził mu, że komedia użycia kończy się nazbyt często tragedią samego życia.

Wstrząśnięty i przygnębiony zaszył się w oberży „Pod Białym Koniem”, przeczytał jeszcze raz wszystkie listy od Marii i napisał o niej powieść którą zatytułował: *Dama Kameliowa*. Nie była to jednak tylko autobiografia, mimo oparcia fabuły na swoim romansie z Marią Duplessis, a w powieści — *Małgorzatą Gautier*. Zbyt wiele zostało tu wymyślane: heroiczne wyrzeczenia Małgorzaty poświęcającej siebie by nie zaszkodzić ukochanemu, jej rozpaczliwe listy pełne miłości i oddania — to już aureola, którą autor uwznioślił niedawną rzeczywistość. Za to powodzenie powieści było ogromne: ileż to kobiet mogło teraz roztkliwić się nad własnym losem! A iluż mężczyzn mogło poczuć się pełnymi wielkoduszności bohaterami?

W kilka dni po ukazaniu się powieści wodewilista Siraudin podsunął Dumasowi myśl przerobienia powieści na dramat sceniczny. Okazja do realizacji pomysłu była wymarzona, bowiem Dumas ojciec kierował założonym co dopiero Teatrem Historycznym. Ale wtedy właśnie wybuchła rewolucja lutowa 1848 r. i jak zwykle w takich wypadkach zaludniły się ulice, a opustoszały teatry. Jednakże powodzeniu *Damy Kameliowej* nic nie było w stanie zaszkodzić — nawet rewolucja. Popularność powieści otwierała autorowi drzwi wszystkich salonów i aż nazbyt wiele serc. U sławnej Marii Kalergis poznał księżnę Nadeждę Naryszkina i hrabinę Lidię Zakreuską-Nesselrode. Te trzy słowiańskie piękności postanowiły — jeśli wierzyć zapisom Viel-Castel'a — „założyć towarzystwo udziałowe rozpu-



sty” dobierając sobie „młodych amantów spośród swobodnie myślących literatów”... Pani Nesselrode oddała się w opiekę Dumasowi synowi, pani Kalergis — Alfredowi de Musset... Dumas syn znalazł w pani Nesselrode uczennicę najdoskonalej pojętą... a zakończenie jest takie, że rozkaz z Petersburga wezwał hrabinę do Rosji...” Aleksander, poprzez Belgię, Drezno, Wrocław, blisko rok błądził bezskutecznie tropem ukochanej. W czerwcu r. 1851 dotarł aż do Mysłowic, gdzie słupy graniczne trzech cesarzy położyły kres jego dalszej podróży. Dziwnym zrządzeniem losu natknął się tu na listy George Sand do Chopina, które siostra Fryderyka pani Jędrzejewicz pozostawiła w Mysłowicach u przyjaciół w obawie przed lustracją carskiej policji. Dumas zabrał listy i zwrócił George Sand, która je spaliła. W rok później księżna Naryszkina powiadomiła wciąż jeszcze zakochanego Dumasa, że hrabina Nesselrode przygodę z pisarzem uważa za skończoną raz na zawsze. Niebawem młoda i równie piękna wysłanniczka sama zajęła na dość długo miejsce swej przyjaciółki. Tymczasem jednak cios był dotkliwy. Nieszczęśliwa miłość do Lidii Nesselrode — po młodzieńczych romansach z kurtyzanami — uczyniła zeń mężczyznę pozbawionego złudzeń; „Dziecko dojrzewa nagle pod wpływem jednego słowa — mówi Maurois — młodzieniec po zawodzie miłosnym nieraz staje się nagle przejrzałym mężczyzną”. To pewnie właśnie tego dnia Dumas romantyk przeobraził się w Dumasa moralistę.

Wrócił do Damy Kameliowej przygotowanej od dawna dla sceny. Nowy dyrektor „Voudeville” Bouffé wziął sztukę w próby. Po wystawieniu tekstowi świadectw moralności — których zażądała cenzura — przez Juliusza Janin, Leona Gozlan i Emila Augier, po zmianach w obsadzie a na koniec w rządzie — doszło wreszcie w lutym 1852 r. do premiery. W roli Małgorzaty Gautier (operowej Violetty) wystąpiła wspaniała Maria Doche, która wyłącznie dla tej roli zgodziła się powrócić z Londynu i do teatru, Alfreda grał genialny Fechter. Sukces Damy przeszedł wszelkie oczekiwania. Na scenę, miast krzesel — jak przepowiadał cenzor Beafort — posypał się grad bukietów „które kobiety zalane łzami odrywały sobie od staniików”. Szczęśliwy Aleksander zادهפשował do przebywającego jeszcze na emigracji w Brukseli ojca: „Wielki, wielki sukces. Tak wielki, iż wydawało mi się, że jestem na premierze któregoś z twoich dzieł”. Dumas ojciec odpowiedział: „Moje najlepsze dzieło to ty, drogie dziecko”.

Recenzując premierę Teofil Gautier napisał: „Maria Duplessis ma nareszcie pomnik, jakiego pragnęliśmy dla niej...” W równej mierze — przynajmniej — był to i pomnik romantycznej epoki, której młody Dumas nie potępiał jeszcze i nie sądził, bowiem sam wówczas stanowił jej część integralną.

Późniejsza jego twórczość — to komedie obyczajowe. Obsesją pisarza stał się teraz rozkład społeczeństwa spowodowany wadliwą organizacją rodziny, którą pragnął przebudować na zasadach miłości, równości i sprawiedliwości (!). Przyczynę zła upatrywał w demoralizującej roli pieniądza, rozwiązłości obyczajów, oraz w wychowaniu, które nie przygotowywało należycie do obowiązków rodzinnych. Problematyce tej poświęcił utwory: Sprawa pieniędzy, Syn naturalny, Ojciec marnotrawny, Nieślubny syn, Przyjaciel kobiet, Księżna Georges, Cudzoziemka, Denise i Francillon — by wymienić tylko najważniejsze. W każdym z nich patetyczny moralista podkreśla przesadnie założoną a priori moralizatorską tezę, nierzadko kosztem prawdy życia. Stąd — mimo tryskających dowcipem dialogów i doskonałej konstrukcji dramatycznej — późniejsze utwory Dumasa syna sprawiają wrażenie sztucznych, a proponowane rozwiązania — nierealnych i chimerycznych.

Tak więc w miarę upływu czasu — tego najpewniejszego selekcyjona wartości — coraz częściej wydaje się, że pomnik literacki wystawiony Marii Duplessis stał się najlepszym pomnikiem samego autora.

Aleksander Szymanek

BALET

Janina Gawlik
Wera Habowska
Grażyna Karaś
Barbara Kotarba
Urszula Kuciel
Alicja Niwelt
Monika Pawlusiewicz
Urszula Skrynkowicz

Włodzimierz Apostolski
Józef Baliński
Mieczysław Banet
Andrzej Cięcielowski
Jacek Heczko
Józef Kieljan
Edward Szpotański
Włodzimierz Waruszyński



Zespół Techniczny

Kierownik działu technicznego:

Mieczysław Stano

Brygadier sceny:

Włodzimierz Kopacz

Kier. prac. scenotechnicznej

Franciszek Gawlik

Kier. prac. kraw. damskiej:

Zofia Borowska

Kier. prac. kraw. męskiej:

Tadeusz Drozda

Kier. prac. fryzjerskiej:

Edward Korzeniowski

Światło:

Eugeniusz Wiecheć

Akustyka:

Zbigniew Janik

Kostiumy:

Pracownia M.T.M.

Fryzury:

Zespół fryzjerski M.T.M.

Dekoracja:

Pracownia M.T.M.

Pracownia modelarska:

Irena Czerny

Józefa Kopacz

Marian Pasławski

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Redakcja programu:
ALEKSANDER SZYMANEK
Opracowanie graficzne:
MŚCIWOJ OLEWICZ

cena 526

